·文学研究·

论七、九、十部乐与隋唐政治、音乐之关系

李建栋，刘　睿

（安徽师范大学 中国诗学中心，安徽 芜湖 241002）

摘　要：七、九、十部乐与隋唐政治关系密切。就各部乐的演奏次序而言，隋唐两朝前期七、九、十部乐多按“清乐型部乐→胡乐型部乐”的次序演奏，重在突出政治上的华夷之别。两朝后期则多按“胡乐型部乐→清乐型部乐”的次序演奏，其政治功能明显让位于娱乐功能；就演奏频次而言，在隋唐国力上升时期，七、九、十部乐演奏频繁，反之，演奏频次明显减少，诸部乐演奏频次可视为考虑国家强弱的风向标。七、九、十部乐又属于隋唐音乐体系中重要的一支。就发展历程而言，七、九、十部乐的发展历程与唐大曲的发展历程关系密切。隋唐七、九、十部乐多经历了“套曲→大曲”的发展历程，这也是唐大曲形成的一种模式；就曲式结构而言，七、九、十部乐以“歌、舞曲→解曲”的曲式结构为主，这无疑是唐大曲“散拍器乐曲或歌舞曲→缓拍器乐曲或歌舞曲→促拍器乐曲或歌舞曲”曲式结构的一个重要渊源。

关键词：部乐；政治；音乐；大曲

中图分类号：I206.2　　文献标识码：A　　文章编号：2095－185X(2016)04－0001－10

郑玄《周礼注疏》指出“王者必作四夷之乐，一天下也”的奏乐目的，说明奏四夷之乐以同一华夷、宾服四境之目的古已有之。而至隋唐，七、九、十部乐的确立更将这种演奏四方乐舞的传统推至巅峰。七、九、十部乐的收集、整理与演奏，不仅与国家政治关系密切，也对唐大曲结构体系产生了重大影响。

一、九部乐中诸部乐的结构体式

隋唐九、十部乐中，各部乐都有歌曲、舞曲，其中部分还有解曲、行曲。依日本学者岸边成雄《唐代音乐史的研究》的考察，十部乐演奏时，会在歌曲、舞曲、解曲的每两类或三类里各选一曲或数曲，组成一套完整的演奏曲目。另外，岸边成雄又指出十部乐所包含的曲目数量亦远不止典籍中罗列的诸条[1]。不论如何，隋唐七、九、十部乐中的这种按歌曲、舞曲、解曲组合与排序的方式，标志着当时此类部乐皆已形成固定的曲式结构。基于隋九部乐（此惟以九部乐为例）曲式结构尚不如唐代大曲完备的状况，本文姑称之为套曲。具体而言，隋九部乐之曲式结构见表 1。

其中，《西凉乐》、《安国乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》的曲目中都包含歌曲、舞曲、解曲，而其余诸乐或有歌曲、舞曲，或在舞曲前有行曲。在歌曲、舞曲、解曲、行曲四种类型中，解曲最具西域胡戎乐歌舞的节律特质。关于九、十部乐中解曲的来源，《乐书》卷 164 云，“解曲乃龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音削之可也”[2]755；关于解曲的节奏，陈旸《乐书》同卷云，“凡乐，以声徐者为本声，疾者为解。自古奏乐，曲终更无他变，隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。”[2]755可知解曲的节奏繁促，与唐大曲之“曲破”节律相似。

那么，以上九部乐中诸方国乐入华时是套曲还是单曲呢？据崔豹《古今注·音乐》，张骞出使西域时曾带回西域胡戎乐“《摩诃》、《兜勒》二曲”[3]11。此后，李延年因袭其制，造胡乐新声二十八解，东汉又用此二十八解作军乐以给边，魏晋以后仅有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、

收稿日期：2016-03-01

基金项目：国家社科基金（15BZW059）

作者简介：李建栋（1976－），男，山西临县人，副教授，博士，研究方向为中国古代文学与音乐关系。

表 1　隋九部乐各部组成表

摘遍类型 / 部乐名称	行曲	歌曲	解曲	舞曲	解曲
西凉乐(国伎)		《永世乐》	《万世丰》	《于阗佛曲》	
清商乐(清乐)		《阳伴》		《明君》、《并契》	隋炀帝于诸清乐后加解曲
高丽乐		《芝栖》		《歌芝栖》	
天竺乐		《沙石疆》		《天曲》	
安国乐		《附萨单时》		《末奚》	《居和祗》
龟兹乐		《善善摩尼》	《婆伽儿》	《小天》	《疏勒盐》
康国乐		《戢殿农和正》		《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》	
疏勒乐		《亢利死让乐》		《远服》	《盐曲》
文康乐(礼毕)	《单交路》			《散花》	

《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲传世。从李延年依胡乐创制新声二十八解曲及其中留存的曲名来看,"《摩诃》、《兜勒》"或亦由多支单曲连缀而成的套曲,否则仅凭两支单曲,李延年不大可能凭空臆作出二十八种全新的解曲。又据《乐书》卷 164 记载,解曲前必有节奏徐缓的本声(即歌曲),亦即歌曲、解曲相组合的模式至迟在崔豹《古今注》面世的晋代已经存在。而西域胡戎乐有歌必有舞,因此,不论张骞带胡戎乐《摩诃》、《兜勒》入汉是否可信,至迟在崔豹《古今注》撰写的晋代,中原已有"歌曲→舞曲→解曲"的胡乐套曲形式存在。以下对隋九部乐中诸部乐在九部乐确立前后的相关情况作具体考察。

(一)《西凉乐》

依《宋书·乐志》,至迟在汉魏时期,中原传统音乐体系中已有一曲多解①的《清商乐》套曲及兼具艳、解、趋的大曲形式存在②。不过《清商乐》少有节奏促速者,也因此偏好《龟兹乐》的隋炀帝即不喜《清商曲》节奏之舒缓淡雅,而往往于《清商乐》曲后另加节奏促迫的解曲。炀帝如此作法亦渊源有自,据《隋书·音乐志下》,《清商乐》与胡戎乐在十六国时期已有合作之先例:

> 《清乐》其始即《清商三调》是也,并汉来旧曲。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖所作者,皆被于史籍。属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之。……其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种,为一部。[4] 377
>
> 《西凉》者,起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等,据有凉州,变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武既平河西得之,谓之《西凉乐》。至魏、周之际,遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类,生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲,故其乐器声调,悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》,解曲有《万世丰》,舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种,为一部。[4] 378

依上,中原传统《清商乐》在西晋大乱时曾传入凉州,而恰在这一时期,龟兹诸乐也随吕光平西域诸国而入凉州,也因此,中原《清商乐》与龟兹乐为主的西域胡戎乐在凉州得以充分融合,共同形成了《西凉乐》。此《西凉乐》在传入北魏前已为套曲,理由是:①龟兹乐与《清商乐》几乎在同一时期进入凉州,具有融合的条件。胡戎乐在汉代可能已有套曲的形式,而《清商乐》至迟在汉代已有套曲的形式,从形成时间来看,龟兹乐套曲与套曲《清商乐》有在十六国时期的凉州相融合而形成新套曲的可能。②《西凉乐》又名"秦汉伎",这一称谓本身说明《西凉乐》已经部分汉化,即清商化。而《西凉乐》中如《杨泽新声》、《神白马》、《于阗佛曲》等又显为龟兹音声,从曲名称谓上可以看得出《西凉乐》为套曲《清商乐》与龟兹乐套曲的融合体。③《西凉乐》与

① 此"解"即"一章为一解"之意,而非西域胡戎乐之"解曲"。

② 一曲多解的套曲如清乐三调。如清调汉无名氏《董桃行》(吾欲上谒)有六解;有艳、解、趋的大曲如汉无名氏《艳歌罗敷行》(日出东南隅)有三解,此曲前有艳,后有趋。又如汉无名氏《艳歌何尝》(飞来双白鹄)有四解,此曲亦前有艳、后有趋。

《清商乐》乐器相同的有钟、磬、筝、笙、箫五种，这五种乐器皆中原乐器，其余乐器多为胡乐器。从乐器构成也可看得出龟兹乐套曲与套曲《清商乐》在凉州相融合的痕迹。④“魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》”这一记载，直接说明魏太武帝所得之“《西凉乐》”为一部套曲，而非一种西凉音乐风格，亦即《西凉乐》在入北魏前已是形制完整的套曲。

（二）《龟兹乐》

自张骞凿空之后，西域文化便大量进入中原。东汉时西域诸国中，龟兹的政治、军事、文化最为强盛。班超曾指出当时“若得龟兹，则西域未服者百分之一耳”[5] 1575 的现状。东汉灵帝所好的胡箜篌、胡笛、胡舞中，亦当有龟兹乐舞的重要成份。然而龟兹乐作为套曲入中原的最早记录，是在十六国时期。据《魏书·吕光传》，前秦大将吕光征战龟兹，大破西域诸国联军七十多万人，“降者三十余国”，“光以驼二千余头，致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品，骏马万余匹而还。”[6] 2085 在这批随吕光徙入凉州的战利品中，就有包括《龟兹乐》在内的西域三十余国的奇伎、异戏。《隋书·音乐志下》对吕光灭龟兹而得《龟兹乐》套曲记载甚详，“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等，凡三部。”[4] 378 总之，由龟兹入中原的《龟兹乐》当龟兹国官方的音乐套曲，《龟兹乐》套曲至迟在十六国时已入中原。隋之《龟兹乐》套曲有歌曲《善善摩尼》①、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》、解曲《疏勒盐》。其中解曲《疏勒盐》始以“盐”为曲名，又同时期的薛道衡从邺入长安，作诗《昔昔盐》以述怀，唐时更有《突厥盐》、《阿鹊盐》等曲名。此类以“盐”为曲名的命名方式，实际上结合了盐曲作为“解”的功能，说明周隋乐工、文人已对胡戎乐的曲式结构予以吸收、改造。而多种盐曲的存在，也反证了周隋之际有多种乐曲为套曲的形式。又隋炀帝时，龟兹乐工白明达以《龟兹乐》套曲为基础，造新曲《泛龙舟》。据崔令钦《教坊记》，此曲在唐时为教坊大曲，说明九部乐中诸如套曲《龟兹乐》等曲式结构为唐大曲的重要源头。

（三）《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》

据《隋书·音乐志下》记载，《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》“并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。”[4] 380

《疏勒乐》，当为疏勒国之官方套曲。《疏勒乐》至迟在北魏平凉州后进入平城。北周时突厥阿史那皇后入长安，又将疏勒官方套曲《疏勒乐》带入北周宫廷，故隋九部乐中的《疏勒乐》当北魏、北周两种《疏勒乐》套曲之糅合体。其歌曲有《亢利死让乐》、舞曲有《远服》、解曲有《盐曲》。

《安国乐》亦当为安国之官方套曲。《安国乐》至迟亦于北魏平凉州后进入平城。北周武帝时，又有一部新的《安国乐》随突厥阿史那皇后进入长安。《安国乐》流行于整个北朝时期。北齐安国乐工如安未弱、安马驹等，皆以善乐而开府、封王，隋时有安国乐工安进贵名重京师。安国乐工在北朝声名鹊起，也从侧面反映了套曲《安国乐》在北朝的兴盛状况。隋九部乐中的《安国乐》当亦北魏、北周两种《安国乐》套曲之糅合体。其歌曲有《附萨单时》、舞曲有《末奚》、解曲有《居和祗》。

《高丽乐》亦当高丽国之官方套曲。《唐会要》卷33云，“《高丽》、《百济》乐，宋朝初得之。至后魏太武灭北燕，亦得之，而未具。周武灭齐，威振海外，二国各献其乐，周人列于乐部，谓之《国伎》。隋文平陈，及《文康》、《礼曲》俱得之。《百济》，贞观中灭二国，尽得其乐。至天后时，《高丽乐》犹二十五曲，贞元末，唯能习一曲。衣服亦渐失其本风矣。”[7] 619 依此，在唐前，《高丽乐》入中国有三次，一为刘宋初年入建康；一为入北魏拓跋焘时入平城；一为北周时高丽国献《高丽乐》入长安。刘宋、北魏之《高丽乐》套曲并不够完备，故有北周时完备的《高丽乐》套曲再入长安一事。《隋书·音乐志下》云《高丽乐》歌曲有《芝栖》、舞曲有《歌芝栖》，无解曲。这一结构盖其结构的本来面貌，与中原《清商乐》套曲结尾无解曲的曲式结构一致，可知套曲《高丽乐》的音乐结构受中原《清商乐》影响较大。又从则天朝尚有《高丽乐》二十五曲的情况来看，《隋书》所谓《高丽乐》套曲有歌曲、舞曲各一的体式至为简略，其套曲全曲盖亦多曲，这也应证了以上岸边成雄的观点。无论如何，套曲《高丽乐》至迟在刘宋初年已入建康。

---

① 今新疆维吾尔自治区库车地区有一首古老的维吾尔语民歌《san－san mani san》，汉语名即《你呀你，我心中的你》。此首民歌也被收入《伊犁木卡姆》中，关也维《唐代音乐史》第二章“唐代宫廷燕乐”以为“此首维吾尔民歌，疑是伊斯兰教传入后，在《善善摩尼》的曲调基础上，重新填入的维吾尔文歌词。因为伊斯兰教不能容许歌颂其他宗教的歌曲存在，于是变成一首维吾尔爱情歌曲流传至今。”关也维著，《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社2006年版，第47－48页。

(四)《康国乐》

《康国乐》亦当康国之官方套曲。《康国乐》套曲至迟于突厥阿史那皇后入长安时传入。其歌曲有《戢殿农和正》、舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》四曲。据《通典》卷146,《康国乐》之"舞急转如风,俗谓之胡旋。"[3724]康国另有《乞寒》胡戏盛于北周,周大象元年(579)十二月,宣帝曾于正武殿"集百官及宫人内外命妇,大列妓乐,又纵胡人乞寒,用水浇沃为戏乐。"[122]据唐吕元泰上书,《乞寒》表演时"鼓舞跳跃"[3724],足见周隋时期康国乐舞在长安之盛。

(五)《天竺乐》

《天竺乐》亦当天竺国之官方套曲。据《十六国春秋》,此乐于晋永和四年(348)由天竺传入凉州,"后其国王子为沙门来游中土,又得传其方伎。"[3726]《隋书·音乐志下》云,此乐"起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,《天竺》即其乐焉"[379],其歌曲有《沙石疆》、舞曲有《天曲》①。北魏太延四年(438)太武帝平凉州后,《天竺乐》入平城。亦即《天竺乐》至迟于北魏太武帝时期已入北魏。

通过以上考察可知:

(1)九部乐中诸部在入中原之前,已以套曲的形式存在。这些套曲分为两类,一为胡乐型套曲,一为清乐型套曲。隋炀帝于《清商乐》曲末加解曲,反映了这一时期部分清乐型套曲的西胡化倾向。

(2)九部乐中的胡乐型套曲多由歌曲、舞曲、解曲组成。如《西凉乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《安国乐》皆有歌曲、舞曲、解曲;《天竺乐》有歌曲、舞曲,《隋书》虽无《天竺乐》解曲的相关记载,但有可能存在解曲。陈旸《乐书》卷159云天竺之"《大妙至极曲》、解曲并入越调也",亦即天竺佛曲之《大妙至极曲》有解曲,则《天竺乐》也有可能存在解曲;《康国乐》有歌曲、舞曲,《隋书》亦无《康国乐》存在解曲的记载。然其与《龟兹》、《安国》、《疏勒》三种套曲同随阿史那皇后入长安,又此三曲皆有解曲,则《康国乐》也可能存在解曲。

(3)九部乐中的清乐型套曲多由歌曲、舞曲组成,无解曲。《清商乐》有歌曲、舞曲,本无解曲,隋炀帝采胡乐套曲之制,于曲末加解曲;《高丽乐》有歌曲、舞曲,无解曲,盖其与中原《清商乐》无解曲的特征有一衣带水的关联。

(4)九部乐中胡乐型部乐基本遵循"歌、舞曲→解曲"的演奏次序,这无疑是更为复杂的唐大曲结构"散拍器乐曲或歌舞曲→缓拍器乐曲或歌舞曲→促拍器乐曲或歌舞曲"的前身;诸部乐在隋唐期间多经历了"套曲→大曲"的发展历程。

二、隋七、九部乐音乐功能的由弱而强

七部乐、九部乐确立于隋,内容多为周边方国的官方套曲。不过,隋七部乐仅为文帝时主要部乐的数量,实际上当时的部乐数量皆远不止此。"始开皇初定令,置《七部乐》:一曰《国伎》,二曰《清商伎》,三曰《高丽伎》,四曰《天竺伎》,五曰《安国伎》,六曰《龟兹伎》,七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"[376]隋炀帝时,又融《康国》、《疏勒》二伎入七部乐,将七部乐扩充为九部乐。从七部乐的产生到九部乐的确立,历隋文、隋炀二帝,确立目的也不尽相同。

(一)隋七部乐确立及其政治功能

七部乐确立于隋文帝时期,有意思的是,隋文帝对七部乐持有两种看似截然不同的态度。众所周知,七部乐是以胡乐型部乐为主的,文帝主张确立七部乐,说明他并不反对胡乐型部乐,这似与他龙潜时喜弹琵琶,并自制《天高》、《地厚》二曲的个人爱好一以贯之。隋文帝的另一面却是对胡乐予以坚决排斥。当时龟兹乐盛行于闾闬,王公贵族"争相慕尚"[378],文帝深以为病,指出宴饮"宜奏正声"[379],并将制雅乐、弃胡乐上升到国之存亡、民之善恶"莫不系之"[379]的高度。这说明隋文帝在音乐的娱乐功能上肯定了胡乐娱悦性情的特点,而在音乐的治化功能上,他持有传统的制礼作乐观念,对胡乐予以摒弃。

基于制礼作乐的政治功用角度,隋文帝力求制雅乐、正声律。他曾训导臣下云,"声不正,何可使儿女闻也!"[379]并敦促臣下将乐府之内的胡乐成份"尽以除之"[10]34。然旧乐易废,新乐难立,由于雅乐"沦谬既久,音律多乖,积年议不定"[10]345,隋文帝就大怒,要治李谔、牛弘的罪。尽管如此,隋朝雅乐至开皇十四年才真正得以确立。姑不论隋文帝是否真正相信制礼作乐的观念,至少从政治教化宣传角度而言,他废止胡乐、确立雅乐的做法是合乎其作为帝王角色的。

基于娱情悦性的音乐艺术角度,隋文帝能充分尊重七部乐的音乐艺术。当牛弘等奏请《鞞》、

① 按,《乐书》卷158云《天竺乐》有商调《大朝天》、《小朝天》曲两种。

《铎》、《巾》、《拂》等四舞与七部乐为主的新伎并陈时，隋文帝并未提出异议，以为“其声音节奏及舞，悉宜依旧。惟舞人不须捉鞞拂等。”[4] 377 表面来看，隋文帝似乎对乐之雅正依然挂怀，但实质上他自己也颇好龟兹琵琶曲。因此隋文帝在七部乐及疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国诸乐的确立过程中，并未作太多干预，这就为七部乐的系统化整理及其地位的提升留足了空间：诸部乐从北魏、北齐以来零散的套曲，变身为体系完整的套曲；从帝王、贵族个人喜好的音乐，变身为官方的音乐。

总体而言，胡乐在北朝主要是用于宫廷宴乐的，隋之前的历代官方并未对胡乐进行系统化整理，胡乐演奏也不具有十分明确的政治目的。北魏道武帝通西域时，曾将悦般国鼓舞收集于乐署。北魏孝文帝时，文明太后宴请藩国使臣，“诸方渠帅，各令为其方舞”[12] 329，并与帝作歌以和。从史料记载来看，这里弘扬国威的政治目的并不明显。北齐帝王虽出渤海高氏，但实为六镇鲜卑胡化之汉人，多具胡人质性，故诸帝皆能歌善舞，耽好胡乐。文宣帝好胡鼓、武成帝好龟兹琵琶、后主独好胡戎乐，胡乐遂大盛于北齐宫廷。西魏将《高昌乐》备入宫廷宴乐。北周武帝聘突厥阿史那氏之后，更将《康国乐》、《龟兹乐》等乐和旧有的《高昌乐》融合，令大司乐教习，“采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之”[11] 342。这些将胡乐部列入宫廷宴飨之乐的情况，亦多出于娱乐之用。总之，拓跋魏、高齐、宇文周时期，九部乐中胡乐型部乐用于震摄方国、宏扬国威的政治意图并不明显。北齐后主给宠爱的胡人乐工开府、封王的事，恰恰说明在北齐宫廷中胡乐型部乐多用于娱乐的事实。

隋代则是七、九部乐政治功能被明显强化的时期。因此，讨论隋文帝确立七部乐的原因时，隋与周边国家的政治、军事关系也当考虑在内。在隋周边诸国中，东部的高丽，西北的突厥、吐谷浑是能与其在政治、军事上争衡的国家。隋初对高丽以强者自居，采取了攻势，对突厥则采取了守势。有材料可以说明：①隋初国家对突厥实行了妥协的和亲政策，安义、义城两位公主先后入突厥；②隋文帝执政的 24 年间，共与突厥发生大小 12 次战争，其中有 7 次发生在开皇元年至开皇三年间，说明隋初突厥对隋有较大军事压力。如《隋书·长孙晟传》云：

> 至开皇元年，摄图…因与高宝宁攻陷临渝镇，约诸面部落谋共南侵。高祖新立，由是大惧，修筑长城，发兵屯北境，命阴寿镇幽州，虞庆则镇并州，屯兵数万人以为之备。[13] 1330

《隋书·达奚长儒传》云：

> 开皇二年，突厥沙钵略可汗并弟叶护及潘那可汗众十余万，寇掠而南，诏以长儒为行军总管，率众二千击之。……且战且行，转斗三日，五兵咸尽，士卒以拳殴之，手皆见骨，杀伤万计，虏气稍夺，于是解去。长儒身被五创，通中者二；其战士死伤者十八九。[14] 1350

《隋书·食货志》云：

> 开皇三年……是时突厥犯塞，吐谷浑寇边，军旅数起，转输劳敝。[15] 681

正是基于突厥强大的军事压制形势，所以，隋初对突厥实行了军事上的防守政策。与战争相伴的是，隋与突厥的外交谈判也相当频繁，仅《隋书·文帝纪》就明确记载了双方的 13 次外交活动。战争与谈判的高发，很能说明隋对突厥的态度。这种态度反映在七部乐中，即这一时期七部乐与《突厥乐》等胡乐型套曲的杂奏。依汉人宾服四夷的演奏夷乐观念，《突厥乐》在这一时期用于接待方国之用，本身就具有征服、震摄之意。隋虽然不能征服突厥，但《突厥乐》杂奏于方国来使的场合，无疑反映出隋对突厥在政治心理上的某种示威，这也许正是隋文帝急于在开皇二年即确立七部乐，并令其与《突厥乐》等曲杂奏的根本政治用心。

（二）隋九部乐确立及其娱乐、政治功能

继文帝之后，“及大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《文康》，以为《九部》。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。”[4] 377 炀帝不仅将七部乐扩充为九部乐，还完善了诸部乐的乐器、乐工、服饰、演奏次序等体制。当然，炀帝对九部乐的重视源于其娱乐性和政治性两种目的。

从娱乐性来说，隋炀帝本人酷爱胡乐、百戏。《隋书·裴蕴传》言裴蕴在炀帝朝曾奏括周、齐、梁、陈旧朝乐工子弟，百戏乐人最多时一度至三万以上。炀帝又痴迷于龟兹乐，令龟兹乐人白明达造“掩抑摧藏，哀音断绝”[4] 379 的龟兹新声十数曲，以为“多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。”[4] 379 可见他不仅爱听胡乐，还热衷于胡乐新声的改写创制。隋炀帝虽爱胡乐，却又不解音律，倒是其于清乐曲终复加解音的做法，与唐代法曲型大曲末加曲破颇类。本着对娱乐性的追求，炀帝时期以胡乐型套曲为主的九部乐在七部乐的基础上有了较大推进。具体表现为：

(1) 调整部分部乐的次序、增加部分部乐，使各部乐的位次与其在隋代的实际音乐地位相符。原七部乐依次为《国伎》(即《西凉》)、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》，而九部乐则依次为《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，亦即将七部乐中的《西凉乐》由首位调至第二位，与位列第三的《龟兹乐》前后相续，反映了周隋时代管弦乐尚西凉乐，鼓舞曲尚龟兹乐的实际状况，这明显尊重了二部乐娱乐性的实际功能；基于同样的思路，九部乐中增加了隋代流行的《康国乐》、《疏勒乐》两种。

(2) 重新整合原北魏、北周的《安国乐》为一体。整理后的《安国乐》"歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》。……工十二人。"[14] 380 "工人皁丝布头巾，锦衿褾，紫袖袴。舞二人，紫袄，白裤帑，赤皮靴。乐用琵琶一，五弦琵琶一，竖箜篌一，箫一，横笛一，大筚篥一，双筚篥一，正鼓一，铜钹二，箜篌一。"[13] 3724

(3) 以套曲《龟兹乐》为基础，制新声"《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲"[14] 379。

出于娱乐之目的，隋炀帝对九部乐或调整次序或增加部乐或更制新曲，而这些改制皆发生在《西凉乐》、《龟兹乐》、《康国乐》、《疏勒乐》、《安国乐》五种西域胡乐型部乐上，这也说明了西域胡乐型部乐套曲音乐风格为炀帝迷恋的实际状况。

炀帝亦重视九部乐的政治功用。文帝开皇之治为炀帝大业初年的盛世打下了良好基础，当时隋朝国力鼎盛，长安、洛阳成为举世闻名的大都市。这一时期隋与周边邻国关系也更为密切，有三十多个国家与隋保持政治、经济往来，隋与高昌、龟兹等国的往来尤为频繁，这也促进了炀帝时九部乐的确立。一方面，九部乐成为接待方国使者时必要的官方音乐；另一方面，隋与方国之间的文化交流也为九部乐的进一步完善提供了必要的音乐艺术支持。当然，隋炀帝确立九部乐的政治目的也是明显的：只要能震摄诸夷、弘扬国威，炀帝对诸乐的使用往往倾力以赴不惜代价。此类心态于文史资料中多有反映。如：

> 及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。……染干大骇之[14] 381。

> 及大业三年，炀帝在榆林，突厥启民及西域、东胡君长，并来朝贡。帝欲夸以甲兵之盛，乃命有司，陈冬狩之礼[16] 167。

> (大业五年)及帝西巡，次燕支山，高昌王、伊吾设等，及西蕃胡二十七国，谒于道左。皆令佩金玉，被锦罽，焚香奏乐，歌舞喧噪。复令武威、张掖士女盛饰纵观，骑乘填咽，周亘数十里，以示中国之盛。帝见而大悦[17] 1580。

> (大业)六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者，于馆所听之，归而肄习。及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉[14] 379。

说明炀帝时期对周边方国除了军事征服以外，只要以礼乐、仪仗等文化手段能达到夸示、震摄之目的的，他一概用之。即如百戏，隋大业年间仅史料记载的大型百戏表演就有六次，每次都是演给来贡的方国的，而九部乐的表演亦如此：

> (六月)壬子，高昌王麴伯雅来朝，伊吾吐屯设等献西域数千里之地。上大悦。癸丑，置西海、河源、鄯善、且末等四郡。丙辰，上御观风行殿，盛陈文物，奏九部乐，设鱼龙曼延，宴高昌王、吐屯设于殿上，以宠异之。其蛮夷陪列者三十余国[18] 73。

九部乐表演与百戏表演一样，都昭显了炀帝"盛陈文物"的心态。不过，有明确记载的隋九部乐演给方国使者的仅此一次，说明隋炀帝时九部乐虽有政治之用，但少有施用之实。在炀帝看来，九部乐并不能达到与百戏同等重要的夸示效果。而且我们也发现，隋炀帝时期已完全摒弃了《突厥乐》，说明炀帝对灭突厥已放弃幻想。当然，这种理性也是迫不得已的，因为北周以来西北边境为突厥军事高压的局面至此依然未得到改善，隋人在心理上是难以傲视突厥的。若此时还要一味在意于九部乐对突厥的夸示之效，却对九部乐了无震摄突厥之力的现状视而不见，那才是自欺欺人。因此，隋炀帝时九部乐政治功用的弱化就理所当然了。

由以上考察可知：

①隋七部乐确立多出于政治性，娱乐性基本被忽略；九部乐的确立多出于娱乐性，政治性相对弱化。②七、九部乐在隋代都未真正达到预期政治目的。③七部乐将《安国乐》、《龟兹乐》置于五、六的位次，体现了对西域胡乐型部乐的轻视；九部乐的改制则体现了对西域胡乐型部乐的推重。这说明隋代由前期对七部乐中清乐型部乐套曲的重视，渐次转变为后期对九部乐中胡乐型部乐套曲的重视。

三、唐九、十部乐政治功能的由强而弱

唐高祖武德年间亦用九部乐，但此九部乐与隋九部乐有所区别。隋九部乐演奏次序为《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，而唐武德年间九部乐演奏次序为《燕乐》①、《清商》、《西凉》、《扶南》、《高丽》、《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》[8] 3720。相对于隋九部乐，初唐九部乐的变化表现在两个方面：一是部乐的增减。初唐九部乐去隋九部乐之《礼毕》，增《燕乐》；二是演奏次序的变化。《燕乐》放在九部之首，《扶南》、《高丽》放在第四、五位，《龟兹》等西域胡乐型部乐放在后四位。依《通志》卷 49 所云，隋及初唐九部乐"其实皆主于《清商》焉"[19] 630，这种观点不无道理，但两者之间也有区别。首先，初唐九部乐将《燕乐》放在首位，进一步强化了具有悬乐钟、磬的中原传统清乐的地位；其次，在中原清商型部乐之后，紧承《扶南》②、《高丽》二部，此二部乐皆丝竹为主的胡乐型部乐，此为清商型部乐向胡乐型部乐过渡阶段的两部乐；再次，后四部《龟兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》皆胡乐型部乐，以鼓舞曲为主。这样的编排次序，明确显示出唐欲以中原音乐为媒介，对四夷进行文化影响的渐进模式：即汉对四夷的文化影响是由近及远的，而四夷对汉文化的追寻又是由远及近的。

贞观十六年十一月，太宗宴百官，始奏十部乐[8] 3720，至此，唐代完成了九部乐向十部乐的推进。此十部乐依次为《燕乐伎》、《清乐伎》、《西凉伎》、《天竺伎》、《高丽伎》、《龟兹伎》、《安国伎》、《疏勒伎》、《高昌伎》、《康国伎》[20] 404。相对于唐初的九部乐，十部乐惟于胡乐型部乐内增《高昌伎》一部，其余编次未变。值得注意的是，贞观十六年所用十部乐中的《燕乐》初与武德初九部乐之《燕乐》相同，但至高宗即位初年，此《燕乐》发生了较大变化。《唐六典》卷 14 云，"凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷：一曰《燕乐伎》，有《景云乐》之舞，《庆善乐》之舞，《破陈乐》之舞，《承天乐》之舞，……二曰《清乐伎》……十曰《康国伎》"[20] 404，此《燕乐伎》实则张文收所制的《景云河清歌》。《新唐书·礼乐志》记载甚详：

> 高宗即位，景云见，河水清，张文收采古谊为《景云河清歌》，亦名《燕乐》。有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦、吹叶、大小笙、大小觱篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛，皆一；毛员鼓、连鼗鼓、桴鼓、贝，皆二。每器工一人，歌二人。工人绛袍，金带，乌靴。舞者二十人。分四部：一《景云舞》，二《庆善舞》，三《破阵舞》，四《承天舞》。《景云乐》，舞八人，五色云冠，锦袍，五色袴，金铜带。《庆善乐》，舞四人，紫袍，白袴。《破阵乐》，舞四人，绫袍，绛袍，绛袴。《承天乐》，舞四人，进德冠，紫袍，白袴。《景云舞》，元会第一奏之。[21] 471

可见张文收所制的《燕乐伎》有歌、有舞，歌工二人，舞工二十人，其乐舞曲共四部。据《旧唐书·音乐志二》，十部乐之《燕乐伎》后归入坐部伎，而坐、立二部伎本作娱乐之用[22] 1061。又《新唐书·礼乐志》亦将九部乐之《燕乐伎》归入燕乐类型[21] 469，说明在唐、宋人的观念里，《燕乐伎》是用来娱乐的。也正是由于《燕乐伎》对娱乐性的强化，因此它在二部伎新立之后就进入坐部伎中。

同时，十部伎之《燕乐伎》与坐部伎之《燕乐伎》事实上为一种部乐，双方的交叉，也从侧面反映出盛唐之际十部乐盛极而衰，让位于二部伎的无奈。这也说明了《燕乐伎》具有变化多端的音乐节律（含四部乐舞，必为变奏），且需高超的表演技能③。基于唐九、十部乐在《燕乐伎》之外完全相同，以下一并论述。

唐代九、十部乐的娱乐功用一直存在。高宗于显庆六年九月"敕中书门下五品已上诸司长官、尚书省侍郎并诸亲三等已上，并诣沛王宅设宴礼，奏《九部乐》"[23] 82、玄宗于天宝"十四载春三月丙寅，宴群臣于勤政楼，奏《九部乐》"[24] 229、德宗贞元十四年二月"戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏《破陈乐》，遍奏《九部乐》，及宫中歌舞妓十数人列于庭"[25] 387、"凡千秋节，御楼设九部之乐"[26] 1829，这都说明唐代九、十部乐有用作宫廷宴饮娱乐，与宾服四

---

① 《新唐书·礼乐志》云："高祖即位，仍隋制设九部乐《燕乐伎》，乐工舞人无变者。"（〈宋〉欧阳修，宋祁撰《新唐书·礼乐志》，北京：中华书局 1975 年版，第 469 页。）盖隋已有与唐高祖九部乐所用《燕乐》相类者欤？然《隋书》所载九部乐中并无《燕乐》，俟考。

② 即隋九部之《天竺》，因《扶南》过于简陋，隋以《天竺》转写之。

③ 《新唐书·礼乐志》云："太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐。"（宋）欧阳修，宋祁撰《新唐书·礼乐志》，北京：中华书局 1975 年版，第 475 页。

夷无关的功能。更有意思的是，武宗时太常卿封敖曾将九部乐用于私第之宴饮：

（封敖）还为太常卿。始视事，廷设九部乐，敖宴私第。[27] 5287

封敖因此被贬为国子祭酒，这也说明了九部乐的娱乐性之于王公贵族的吸引力。另外，九、十部乐中的部分胡乐型部乐在入中原后，其乐器吸收了部分中原清商型部乐乐器（即乐器中加入编钟、编磬等悬乐），其目的主要在于更好地与中原清商型部乐相谐，以作宫廷宴飨娱乐之用。

当然，唐代九、十部乐主要还是用作宾服四夷的。由于九、十部乐中所涉如龟兹、疏勒、高昌、安国、康国、高丽等方国，它们在高祖、太宗、高宗三朝经历了从相对独立至成为唐之羁靡州郡的蜕变。至唐高宗总章年间，国家已控制北部阴山、河套，西部回纥、龟兹、疏勒、于阗，东部平壤等地，并设立单于、安北、安西、安东等都护府。而唐实现这些目标的途径只有两个，一是武力征服，二是政治震摄。初唐是唐代开疆拓土最多的时期，也因此初唐九、十部乐使用也最频繁。综合《旧唐书》、《新唐书》、《册府元龟》、《玉海》等的记载来看，唐代有明确记载的九、十部乐演奏共 25 次，按时间顺序为唐高祖武德元年、二年、三年、四年（2 次）、六年、七年、八年，唐太宗贞观二年（2 次）、三年、四年、五年、十一年、十六年、十七年、二十一年、二十二年，唐高宗龙朔元年、干封元年、总章元年，唐玄宗开元二十四年、天宝十四年，唐德宗贞元四年、十四年。其中从唐高祖立国至唐高宗总章年间仅 52 年（618 －670 年）的时间内，就有九、十部乐演奏的 21 次记载。笔者认为，这一时期所用的九、十部乐也最能凸显唐朝的政治用心。如“武德元年十月突厥使来朝，帝宴太极殿，奏九部乐”、（武德）二年……五月丙寅宴凉州使人，奏九部乐”、（武德）三年正月甲午宴突厥……奏九部于庭”、（武德）三年五月庚午，宴突厥使……奏九部乐”、（武德）四年三月丁酉宴西突厥使……七年二月宴突厥使……并奏九部乐”、（武德七年）六月戊戌，丘和谒见高祖，奏九部乐飨之”、（武德）八年四月己丑，林邑献方物，设九部乐飨之”、“贞观十七年闰六月庚申，于相思殿大飨百僚，盛陈宝器，奏《庆善》、《破阵乐》，并十部之乐。薛延陀突利设再拜上寿”、（贞观）二十一年正月己未，铁勒回纥俟利发等诸姓朝见，御天成殿，陈十部乐而遣之”[28] 1915下—1916上等，多用于接待方国使者。初唐时东、西突厥为最大的西北边患，尽管九、十部乐中没有《突厥乐》，但唐朝给突厥使者演奏九、十部乐最为频繁，唐朝弘扬国威、敲山震虎的用心是显而易见的。此外，唐朝还通过输出此类部乐以达到其政治目的。如天宝年间，唐与吐蕃连年接战，为缓解西北战事吃紧的状况，唐欲联合南诏，给吐蕃东南部以军事压力，当时十部乐中的《龟兹乐》即应时而入南诏，其目的就在于警告吐蕃南诏已在其控制之下。

其次，开元、天宝年间坐、立二部伎的兴起，也相对强化了九、十部乐政治功用的提升。随着坐部伎、立部伎的兴起，唐代宫廷宴乐发展至鼎盛阶段。原属九、十部乐的娱乐性极强的《燕乐伎》也在此时归入坐部伎中，也因此九、十部乐的娱乐性功能相对弱化，九、十部乐也渐次成为以政治功用为主的音乐。

再次，唐朝发布国家政令，刻意剔除九、十部乐中各方国乐的汉性，突出其胡性，其目的是通过尽量保持各方国乐舞演出时的胡戎乐质性，以作宾服四夷的象征。如《大唐开元礼》卷 97 云，“若设九部乐，则去乐悬，无警跸。太乐令帅九部伎位于左、右延明门外，群官初唱‘万岁’，太乐令即引九部伎声作而入，各就位以次作如式。”[29] 456 去“乐悬”即去除编钟、编磬，去除乐悬就是要去除九部乐中的雅乐乐器，而留存胡乐乐器，实质是去汉化、存胡化。唱“万岁”即意味着四夷对唐之臣服，更明确表征出四夷来服的政治意味。

然而在安史之乱以后，国家的政治、军事实力日益走向衰落。对内，中央政府对藩镇割据的局面毫无办法；对外，唐朝又面临诸胡的军事压制。此时，九、十部乐的功用也发生了改变，初盛唐曾经用作宾服四夷的九、十部乐，复又用于宴饮娱乐。《通典》卷 146 云，“今著令者，唯十部《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《康国》、《高丽》、《西凉》、《高昌》、《燕乐》、《清乐伎》、《天竺》，凡十部。”[30] 3726 杜佑所谓“今”，即指其所在的中唐宪宗时期。此时凉州以西地域尽为吐蕃占领，唐对河西之地比以往任何时候都更为渴望。然而军力之不振、国力之衰落亦不以帝王意志为转移。此时十部乐演奏亦变为《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《康国》、《高丽》、《西凉》、《高昌》、《燕乐》、《清乐伎》、《天竺》的次序，这充分反映出式微中的大唐帝国已无任何幻想以九、十部乐震摄西域诸国。事实亦如此，在国家政治江河日下的中晚唐时期，无论怎么折腾，九、十部乐都不可能摄服哪一个国家了。不过，九、十部乐的衰落，并不等于消失。至晚唐的宣宗大中三年（849）至大中五年（851）间，当已陷吐蕃一百多年的河、湟等地，由吐

蕃人及沙州刺史张义潮等相继献地入唐时，唐宣宗、懿宗亦曾看到了国家复兴的希望，有了一点自信。懿宗曾一度常备“十部乐，工五百”[30]5890，但唐朝政治整体上日薄西山的格局并未改变，因此，即便在懿宗朝，十部乐也是极少演奏的。《乐书》卷157所谓“十部忘于僖、昭之末”[31]721下-722上可谓对此的最好诠释。

由以上考察可知：

①九、十部乐的兴衰与唐朝对外的攻守之势紧密相关，初盛唐时国家开疆拓土，九、十部乐空前兴发；中晚唐时国家对外采取守势，九、十部乐一蹶不振。说明，唐代九、十部乐盛衰的前提是国家政治军事的消长；九、十部乐存在的根本意义是用于宣扬国威、宾服四夷的政治宣传。②唐代九、十部乐的音乐学意义在于继隋炀帝融解声入清乐后，进一步勾连清乐型套曲与胡乐型套曲，为唐法曲中胡乐曲破与《清商乐》散序、终序的结合提供了技术准备。

四、结论

隋唐七、九、十部乐的确立，主要的出发点在于宾服、震摄四夷的政治考虑①，七、九、十部乐的娱乐性是其次的。笔者认为七、九、十部乐与隋唐政治、音乐的关系如下：

（一）隋唐七、九、十部乐与政治的关系

隋朝国力尚不足以对东、西突厥形成全面压制态势，与之相应的是，隋文帝虽确立七部乐之制，却少有奏乐之实。隋炀帝定九部乐后用于外交场合者亦只一次；初盛唐之际，国家先后灭东、西突厥与高丽，又大力开拓西域，与之相应的是，高祖、太宗不仅先后确立九、十部乐，且其用于外交场合也颇为频繁。中晚唐之际，国家失去凉州以西的所有国土，九、十部乐之奏也趋于式微。笔者的结论是：

（1）隋唐历代确立七、九、十部乐时，虽多有明确政治目的，但实际演奏的频次与国家的强弱成正比。当国家处于上升阶段时，诸部乐多见诸外交场合演奏，国家衰弱时，诸部乐演奏频次减少。一定意义而言，诸部乐演奏频次可视为考量国家实力升降的风向标。

（2）就七、九、十部乐中各部乐的演奏次序而言，隋唐两代前期，七、九、十部乐之奏多以“清乐型部乐→胡乐型部乐”为次序，显示了政治上的华夷之别；而隋唐两代的后期，七、九、十部乐演奏时多以“胡乐型部乐→清乐型部乐”为次序，考虑更多的是其娱乐性。这也从侧面印证了隋唐七、九、十部乐演奏与国家政治升降的内在关联。

（二）隋唐七、九、十部乐与音乐的关系

隋唐七、九、十部与音乐的关系才是律动其推进的内在因素。

（1）就七、九、十部乐的娱乐性而言，十部乐与坐部伎的交集点为《燕乐》，又《燕乐》皆在十部乐、坐部伎之首，说明《燕乐》本身具备较强的娱乐性。坐、立二部伎兴起后，九、十部乐原有的娱乐性让位于二部伎，这既给了二部伎以充分发挥娱乐功能的空间，同时也宣告了九、十部乐娱乐性的行将末落。

（2）就七、九、十部乐的胡汉质性而言，七、九、十部乐以胡乐型部乐为主，清乐型部乐为辅。胡乐型部乐演奏之始即以歌舞切入的模式，影响了唐代胡乐型大曲无散序游声，开篇即以歌舞曲切入的结构体式。

（3）就七、九、十部乐的发展历程而言，据《唐会要》卷14记载，以上诸部乐至唐代多有大曲、次曲、小曲的形式存在，“太乐署教乐：雅乐大曲，三十日成；小曲，二十日。清乐大曲，六十日；文曲（“文曲”可能为“次曲”之讹），三十日；小曲，十日。《燕乐》、《西凉》、《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《天竺》、《高昌》大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。《高丽》、《康国》一曲。[20]399诸部乐是否在隋或之前已有大曲的体式，尚不敢确定。但是在唐代此类部乐以大曲、次曲、小曲的形式存在，说明在实际演奏中，诸部乐多有繁简之别。大曲盖其全貌，次曲盖较大曲曲数稍略者，小曲盖择大曲摘遍之精华者。七、九、十部乐在隋唐间多经历了“套曲→大曲”的发展历程，可见“套曲→大曲”是唐大曲形成的一种模式。

（4）就七、九、十部乐的曲式结构而言，隋唐七、九、十部乐中诸部乐虽有“歌曲→解曲→舞曲→解曲”、“歌曲→舞曲”、“行曲→舞曲”等多种曲式结构（见上表），但主要表现为“歌、舞曲→解曲”的曲式结构。而这种“歌、舞曲→解曲”的曲式结构，无疑也成为唐代大曲“散拍器乐曲或歌舞曲→缓拍器乐曲或歌舞曲→促拍器乐曲或歌舞曲”曲式结构的重要渊源。

参考文献：

[1] [日] 岸边成雄. 唐代音乐史的研究 [M]. 梁在平，黄志炯，译. 台北：台湾中华书局，1971.

① 元稹诗《骠国乐》云德宗用《骠国乐》的“深意在柔远”，此语标示出唐朝将方国乐用于政治怀柔的明确意图。

[2] 陈旸. 乐书: 卷 164 [M]. 台北: 台湾商务印书馆,1986.
[3] 崔豹. 古今注: 卷中 [M]. 北京: 中华书局,1985.
[4] 魏征,等. 隋书·音乐志下 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[5] 范晔. 后汉书·班超传 [M]. 李贤,等,注. 北京: 中华书局,1965.
[6] 魏收. 魏书·吕光传 [M]. 北京: 中华书局,1974.
[7] 王溥. 唐会要: 卷 33 [M]. 北京: 中华书局,1955.
[8] 杜佑. 通典·乐六 [M]. 北京: 中华书局,1988.
[9] 令狐德棻,等. 周书·宣帝纪 [M]. 北京: 中华书局,1971.
[10] 魏征,等. 隋书·高祖纪下 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[11] 魏征,等. 隋书·音乐志中 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[12] 魏收. 魏书·文明皇后冯氏传 [M]. 北京: 中华书局,1974.
[13] 魏征,等. 隋书·长孙晟传 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[14] 魏征,等. 隋书·达奚长儒传 [M]. 北京: 中华书局 1973.
[15] 魏征,等. 隋书·食货志 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[16] 魏征,等. 隋书·礼仪志三 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[17] 魏征,等. 隋书·裴矩传 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[18] 魏征,等. 隋书·炀帝纪上 [M]. 北京: 中华书局,1973.
[19] 郑樵. 通志: 卷 49 [M]. 上海: 商务印书馆,民国 24 年.
[20] 李林甫,等. 唐六典: 卷 14 [M]. 北京: 中华书局,1992.
[21] 欧阳修,宋祁. 新唐书·礼乐志 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[22] 刘昫,等. 旧唐书·音乐志二 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[23] 刘昫,等. 旧唐书·高宗纪上 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[24] 刘昫,等. 旧唐书·玄宗纪下 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[25] 刘昫,等. 旧唐书·德宗纪下 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[26] 刘昫,等. 旧唐书·职官志二 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[27] 欧阳修,宋祁. 新唐书·封敖传 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[28] 王应麟. 玉海: 卷 105 [M]. 扬州: 广陵书社,2003.
[29] 萧嵩,等. 大唐开元礼: 卷 97 [M]. 北京: 民族出版社,2000.
[30] 欧阳修,宋祁. 新唐书·宦者下·杨复恭传 [M]. 北京: 中华书局,1975.
[31] 陈旸. 乐书: 卷 157 [M]. 台北: 台湾商务印书馆,1986.

Concerning the Relation of Qibuyue, Jiubuyue, Shibuyue with Politics and Music during the Sui and Tang Dynasty

LI Jian – dong, LIU Rui
(*Research Center of Chinese Poetry, Anhui Normal University, Wuhu Anhui* 241002, *China*)

Abstract: The relation between Qibuyue, Jiubuyue, Shibuyue and politics was that, in the early stage of Sui and Tang Dynasty, the music playing order of Qibuyue, Jiubuyue, Shibuyue was from Qingshang music to western regions music, in order to show the difference between the Han nationality and Hu nationality; on the contrary, in the later stage of Sui and Tang Dynasty, the music playing order was from western regions music to Qingshang music, the political function was replaced by entertaining function. As the national power grows, the number of musical performance has also increased, and vice versa. The relation between Qibuyue, Jiubuyue, Shibuyue and music was that, the developing process was from cyclical form to Daqu, this is an important model of Tang Daqu. The main musical form is from song and dance music to Jiequ, and it is also the important origin of Tang Daqu's musical form which is from Sanpai instrumental or dance music, Huanpai instrumental or dance music to Cupai instrumental or dance music.

Key words: Buyue; Politics; Music; Relation